Советы начинающим телевизионщикам

Андрей Станиславович Каминский

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

С чего начинается монтаж? Естественно, со съемки. Неточно снятый материал рождает уйму монтажных проблем — это знает каждый, кто хоть однажды пытался монтировать «случайную» съемку или просто плохо отснятые кадры. Поэтому и мы не обойдем эту тему стороной. А начнем с самого простого — практических советов по основам подготовке и организации съемки.

- А. Каминский
  -
  - Основные правила съемки:
  - Репортаж
  - Очерк
  - Постановочная программа

А. Каминский
Съемка: советы начинающим телевизионщикам [1]

С чего начинается монтаж? Естественно, со съемки. Неточно снятый материал рождает уйму монтажных проблем — это знает каждый, кто хоть однажды пытался монтировать «случайную» съемку или просто плохо отснятые кадры. Поэтому и мы не обойдем эту тему стороной. А начнем с самого простого — практических советов по основам подготовке и организации съемки.

Эти советы не претендуют на истину. Их задача — помочь найти «точку опоры» при съемке в различных жанрах тем, кто только начинает свой путь к мастерству. Как показывает практика, именно эти, кажущиеся элементарными правила, ежедневно нарушаются на ТВ. Причем успех съемки зависит не только от профессионализма оператора, но и от готовности к ней и знания технологии и режиссером, и редактором. А вот когда эти правила станут для Вас съемочным стандартом, меняйте их как угодно — за грань профессионализма Вы уже не переступите.

Основные правила съемки:

1. Выбирая площадку для синхрона всегда помните, что зритель считывает с экрана обстановку не как фон, а как СРЕДУ ОБИТАНИЯ героя.

2. Снимая в помещении, не рассчитывайте на естественное освещение: для того, чтобы реальность стала кадром, ее нужно не только высветить, но и нарисовать светом. Используйте, когда возможно, классическую схему освещения, особенно снимая портреты. Не обязательно это делать только приборами: пользуйтесь различными отражателями, в т. ч. и естественно присутствующими в помещении.

3. Тщательно следите за тем, чтобы естественный и искусственный света не смешивались. Естественный свет можно закрыть плотными шторами, перебить искусственным (вот еще одна причина, почему приборов на съемке нужно иметь больше, чем кажется на первый взгляд). Если ни то, ни другое не удается — либо ищите фильтр дневного света (очень дорогое удовольствие), либо меняйте площадку. Не рассчитывайте на цветокоррекцию — результат все равно будет отвратительный.

4. ВСЕГДА, если нет какой-то особой задачи, пользуйтесь штативом. Кстати, именно это — один из главных внешних признаков не только профессионализма, но и культуры оператора. Прежде чем снимать «a'la Урусевский» или Фукс, научитесь работать как Москвин — тогда сможете себе позволить снять камеру со штатива без серьезного ущерба материалу.

5. Готовясь к интервью, не надейтесь на общее знание темы, ВСЕГДА составляйте «вопросник», но старайтесь НИКОГДА им не пользоваться на съемке. Обратите внимание, как неприятно выглядит уткнувшийся в бумажку перед очередным вопросом и даже во время ответа интервьюируемого ведущий. Но не менее неприятно смотреть и на человека, косноязычно или с запинками формулирующего вопрос. Кроме того, существует и психологический закон общения, выраженный в краткой бытовой формуле: «Каков вопрос — таков ответ».

6. Когда только возможно, прячьте микрофон (если, конечно это не та ситуация, когда микрофон обязательно должен быть в руках у интервьюера; но это не должно быть правилом — скорее исключение). Прошу прошения за грубоватое сравнение, но оно действенно: обращали внимание, на что похожа форма большинства микрофонов? Не хватает ассоциаций — откройте Фрейда. Теперь понятно, ЧЕМ Вы человеку в лицо тычете?! J

7. Никогда ни при каких обстоятельствах микрофон из не

должен переходить из рук интервьюера к кому бы то ни было. Микрофон во время интервью — это «жезл управления ситуацией».

8. Не таскайте микрофон “изо рта в рот” — если помещение не зашумлено, достаточно выбрать некое среднее расстояние между Вами и интервьюируемым, где-то на уровне груди, и только поворачивать головку — чувствительности среднего микрофона обычно бывает достаточно.

9. На документальной съемке запретите себе команды типа “мотор”, “начали”, “стоп”, так же как все переговоры вроде: “что, начали?”, “мы пишем?” “камера работает” и т. п. Найдите им человеческие синонимы и произносите всегда спокойным “бытовым” голосом. Еще лучше — имейте систему незаметных условных знаков для команд оператору и остальным членам команды. Всяческие отмашки рукой и т. д. тоже недопустимы (достаточно пальцев) — то, что обычно стимулирует актера, обычного человека сбивает, а то и шокирует.

10. Отключайте (если есть тумблер или функция в меню) или заклеивайте на камере сигнальный светодиод записи: интервью незаметно для героя началось, идет хороший разговор, и вдруг человек видит красный глазок и понимает, что идет запись. Вы и глазом не успеете моргнуть, как его поведение изменится.

11. Старайтесь как можно меньше функций совмещать на площадке: невозможно одновременно брать интервью и управлять оператором, а тем более снимать. Найдите себе или интервьюера, или режиссера, которому доверяете (не только по человечески, но и творчески, способного воплотить ваш замысел). Но уж если, убедившись до съемки, что он Вас понял, доверили — идите в этом доверии до конца и не мешайте ему. Ситуация “7 нянек” ничуть не лучше неуправляемости.

12. Место режиссера — за спиной оператора. Точнее — слева и чуть сзади. Кстати именно это ухо наушника и должно приподниматься. Тогда можно очень тихо отдать команду. А еще лучше приучить оператора понимать прикосновения к спине — и герою не видно, и более точно можно управлять, включая скорость ПНР и трансфокации (например, чуть усиливая давление или перенося его с одного края ладони на другой при панораме). Для команд обычно достаточно одного слова: “справа”, наезд”, “руки” и т. п.

13. Внимательно следите за тенями, особенно когда работаете на натуре. Даже за 10 минут СНХ тень от носа может вырасти на 5 см., а глаза оказаться в полной тени.

14. Никогда не пользуйтесь на съемке камерными спецэффектами — сделать их на пульте проще и получается

точнее, а убрать снятые на камеру уже не возможно.

15. Не увлекайтесь трансфокатором, всякими движениями и спецэффектами, если это специально не стоит в задаче и стилистике, «тормозите» оператора и не берите их без крайней нужды в монтаж: это слишком сильные средства, чтобы растрачивать их попусту (зачем кувалда там, где достаточно отвертки), а действие и динамика в кадре и монтаже обычно гораздо выразительнее динамики камеры.

16. Поэтому же при съемке любых панорам и наездов-отъездов приучите оператора, прежде чем сдвинуть камеру и остановить ее после панорамы или трансфокации, снять в статике начальный и конечный планы (хотя бы по 5–7 сек.). Тогда ненужное движение можно будет «вырезать», оставив статичные планы.

17. Не забывайте о горизонте — зритель скорее простит небольшое дрожание камеры, чем стабильный, но перекошенный кадр.

Естественно, для каждого вида материала существует и своя специфика съемок.

Репортаж

Здесь зритель прощает многое: и микрофон в кадре, и тени, и нестабильный кадр. Только не «переусердствуйте», иначе ощущение ухваченного оперативного события перерастет в ощущение грязи. А как относятся к грязи? Вообще же, снимая репортаж, старайтесь передать атмосферу события. Самые ценные синхроны здесь — не объясняющие, а заражающие эмоционально, передающие энергетику, динамику и эмоцию события. Самые ценные кадры — те же, плюс самые острые моменты — опоры, сломы событий. Остальное объясните за кадром.

Если снимаете одной камерой сюжет о футбольном матче (или т. п.) — снимайте детали: ноги с мячом, свистки, голы, падения и орущих зрителей. Вбрасывания и беготня по полю общим планом неинтересны — таких кадров достаточно десятка на репортаж.

В репортаже важна только одна логика — логика развития события от слома к слому. Не важно, что вы не можете часто снять самого события — только его последствия. Если сумеете камерой и монтажом (включая архивы) сымитировать его ход, зритель простит вам опоздание. Только не пытайтесь разыгрывать или «художественно» воспроизвести — подставка почитается сразу и разрушит доверие даже к тому, что вы и вправду сняли. Спецэффекты в репортаже и вообще в информации неуместны — разве что шторка между сюжетами и отбивки блоков. Главное и единственное требование, которое предъявляет зритель к репортажу — увидеть собственными глазами основные фазы события, ощутить его эмоциональную доминанту. Поэтому чем меньше острых перипетий, тем меньше временная «цена» сюжета — в среднем она не должна выходить за рамки 1…3 минут. Сообщайте и снимайте только главное и те детали, которые передают эмоциональную доминанту.

предполагает, прежде всего, некое авторское осмысление материала. Даже если в его основе лежит репортаж, требования зрителя как к эстетике кадра и монтажа, так и к выстроенности общей концепции возрастают на порядок.

От Вас ждут уже не просто показа события, но раскрытия его причин, сюжета развития и последствий, а так же, в отличии от репортажа, внятно выраженного авторского отношения. Все эти требования рождают необходимость драматургического построения сюжета, а значит приходиться задействовать все без исключения его элементы.

Нестабильность кадра, технический брак, невнятный звук и синие лица здесь уже не прощаются. Зрителя не интересуют наши проблемы на съемках и в монтаже. Он знает, что это идет в эфир не через час после съемки и требует к себе уважения.

Более того, интерес к авторской подаче события здесь уже перевешивает интерес к самому событию.

Значит меняется и ситуация на съемке.

Здесь можно посоветовать следующее:

1. Не бойтесь заменить само событие его художественной интерпретацией — в отличии от информации здесь она уместна и даже необходима (естественно в пределах разумного — не с актерами же разыгрывать).

2. Точно отбирайте ассоциативный ряд — ассоциаций не должно быть ни мало (уйдет художественное осмысление), ни много (зритель просто «утонет» в них, не успевая расшифровывать).

3. Точно выбирайте заранее стилистику съемки, исходя из выбранного жанра. Вы можете стилизовать основной материал под репортаж или под отстраненное наблюдение, или под предвзятое расследование, но это должно быть четко определено и просматриваться в манере работы камеры. Причем стилистика съемки основного сюжета и ваших к нему ассоциативных видеокомментариев могут отличаться, но тогда это отличие должно быть ЯВНЫМ, точно и легко считываемым и ОБЯЗАТЕЛЬНО ИДТИ В ОДНОМ И ТОМ ЖЕ КЛЮЧЕ (как бы ремарки “от автора”, данные другим шрифтом — назовем его, условно, петитом). При этом старайтесь тогда разнести съемки в разных стилистиках по дням — иначе оператору, да и Вам будет трудно перестроится и может пойти просто смешение стилей съемки — вещь в принципе недопустимая. И еще, вводя новую стилистику (но не в коем случае не более 3-х), точно определяйте

визуальные “ключи доступа” к ним (желательно одновременно не менее 2 — 3-х). Это может быть “живая камера” на основном материале и жесткая статика в «петите». Или резкая смена монтажного и внутрикадрового ритма. Или переходы цвет — ч/б. Или использование только в «петите» трансфокатора и т. д. и т. п. Кэширование рамки экрана, наконец. Но если Вы взяли стилистику съемки в прием — ведите ее до конца, смене она не подлежит.

4. Если Вы чувствуете, что есть опасность какого-то брака — лучше остановите съемку или перенесите ее на другой день. В системе очерка снятый в браке (не важно, по звуку, картинке или композиции) кадр или эпизод = не снятый кадр или эпизод. В монтаж его брать ни в коем случае нельзя. Особенно, кстати это касается Ваших «петитов». Конечно, брак браку рознь. Одно дело небольшое выпадение на пленке, другое — перекошенный горизонт и «болтанка» кадра.

5. Снимайте сначала самый сложный эпизод, но в котором не задействован главный герой. Потом — все остальное. Парадокс в том, что скорее всего этот первый кусок придется переснять заново. Но это даст возможность и Вам, и оператору ощутить уже на камере точность взаимопонимания, степень сопротивления материала и станет как бы настроечным камертоном ко всей остальной работе.

6. Не держитесь за точность географических, временных, пространственных и прочих привязок (если, конечно, это не принципиально для сюжета). Какая разница, по какой аллее гулял Бунин, если аллея в соседнем парке более соответствует настроению бунинских “Темных аллей”. Смонтируйте их — вот и все. Это зритель простит быстрее, чем чахлые кустики, но зато “те самые”.

требует еще большей тщательности в постановке кадра и предполагает возможность вставок игровых эпизодов либо полностью актерского построения. Здесь на первый план уже выходит оригинальность замысла, содержания и занимательность формы — материал значения практически не имеет. В конце концов какая разница, кто там сегодня будет играть в “Поле чудес” — зритель смотрит сам процесс игры. А присутствие «звезд» — только «острый соус», обостряющий вкус приевшегося «блюда».

Главное условие — будьте осторожны с натурой, т. к. та мера условности, которую обычно удается построить в павильоне, по сравнению с натурой сразу, что называется, «вылазит колом» и продает именно постановочность решения. Есть ситуации, когда это можно использовать и, выявив условность павильона, сделать ее режиссерским ходом, художественным приемом. Но в большинстве случаев, для того, чтобы нивелировать ощущение разрыва между натурой, реальными интерьерами и павильоном, необходимы отдельные усилия.